

LA DÉCORATION MURALE A POMPÉI

PAR

PIERRE GUSMAN



ÉDITIONS ALBERT MORANCÉ

LA DÉCORATION MURALE A POMPÉI



LA DÉCORATION MURALE
A POMPÉI

"DOCUMENTS D'ARCHITECTURE"

COLLECTION ÉTABLIE
PAR LES SOINS DES
ÉDITIONS ALBERT
MORANCÉ, A PARIS
30-32, RUE DE FLEURUS



1870

LIBRAIRIE CENTRALE
D'ART ET D'ARCHITECTURE
ANCIENNE MAISON MOREL
FONDÉE EN 1780

LA DÉCORATION MURALE A POMPÉI

PAR

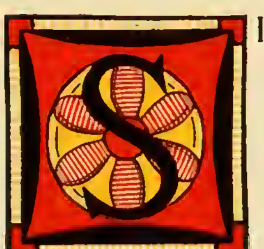
PIERRE GUSMAN



ÉDITIONS ALBERT MORANCÉ



LA DÉCORATION MURALE A POMPÉI

I l'ouvrage que nous présentons touche à la fois à l'Archéologie et à l'Architecture, il se rapporte davantage à la polychromie des murs, et entend rester dans ce domaine.

Parmi tant d'exemples harmonieux que nous a laissés la ville ressuscitée, il en est un grand nombre peu ou mal connus, appréciés de quelques initiés et dont quelque aperçu a été donné par des transcriptions italiennes et allemandes, certes utiles aux archéologues, mais qui, au point de vue de l'art, laissent un peu à désirer malgré le soin dont elles font preuve. Leurs présentations à couleurs chromolithographiques aux tonalités lourdes sont à l'opposé de la réalité ; elles ont souvent éloigné les esprits délicats de visions que nous sentons encore si près de nous.

En effet, la mode actuelle, qui ne fait qu'amplifier, est tournée vers une polychromie aux ramages intenses et changeants à l'infini.

Nous avons fait une première sélection parmi les documents que nous avons rapportés de Pompéi, en nous appliquant à donner de préférence des spécimens pouvant satisfaire l'œil moderne le moins averti.

Nous ne sommes pas entrés dans les détails car nous n'avons pas voulu insister sur des modèles d'un style qui n'est pas à imiter ; notre souci a été plutôt de retrouver une ambiance d'où pourrait surgir une nouvelle originalité dans la juxtaposition des couleurs.

Pompéi, fortement ébranlée par le tremblement de terre de l'an 63, ensevelie dans les cendres du Vésuve en l'an 79, comptait au moins quatre siècles d'existence au moment de sa destruction. La cité samnite eut contact avec la Grèce propre, avec la Grande-Grèce, puis avec Rome en l'an 310 avant notre ère ; elle fut colonie romaine en 80 avant J.-C., sous le nom de *Cornelia Veneria Pompeianorum*, du nom de Vénus et du nom de la famille de Sylla, dont le neveu réduisit la ville.

Là, comme ailleurs, les arts décoratifs furent en honneur, et la peinture décorative entra jusque dans les plus humbles demeures, évoluant tour à tour de la période samnite à la période romaine en passant par la période toscane ou osque, la période grecque, la période alexandrine, pour se terminer selon le goût romain des parvenus de l'Empire.

Un si vaste sujet sort de notre cadre actuel, nous ne pouvons en quelques lignes suivre des évolutions si multiples ; nous nous contenterons de préciser quelques phases caractéristiques des quatre principaux styles décoratifs qui se sont succédés.

Nous ne faisons que mentionner la période primitive, correspondant à l'emploi de la pierre du Sarno (rivière de Pompéi) dans la construction, et qui ne comportait aucune peinture murale.

L'époque où un premier style apparaît est contemporaine des constructions de tuf, de civilisation samnite et osque.

Ce premier style est représenté dans la maison de Salluste (Région VI, 2, 4), type de la maison latine, plutôt toscane ou osque, avant les agrandissements importés de la Grèce propre. Ce style se distingue par l'emploi du stuc colorié simulant des blocages de marbre, dont les palais anciens étaient décorés.

Le mur est en principe divisé en trois parties horizontales : une plinthe ou cimaise, un panneau, une frise. Ici, la cimaise rappelle soit le bois, soit le marbre, et souvent est jaune. Au-dessus, plaqués, des stucs coloriés d'un ton uni, rouge, jaune, violacé ou noir, sont disposés selon le mode classique, consistant à juxtaposer les tons vifs et les tons neutres. Les panneaux ainsi constitués sont rompus par des pilastres blancs, unis par un épistyle à gorge et à moulures, au-dessus duquel se développe la frise blanche, couronnée d'une corniche courant à la naissance du plafond ou de la voûte.

L'aspect de murailles ainsi composées ne manque pas d'allure, mais nul motif décoratif peint ne s'y rencontre. Parfois, cependant, pour égayer certains panneaux, des imitations de marbres veinés s'aperçoivent (maison du Faune, Région VI, 12, 2), et même quelques figures monochromes d'hommes et de femmes, d'animaux ou de plantes, traitées en camaïeu sur les cimaises jaunes.

Si les murailles de ce premier style restaient en somme dépourvues d'ornementation, il est à supposer que dans les maisons riches, elles furent drapées de tapisseries. Le sol, au contraire, possède à cette époque une décoration faite de mosaïque, et c'est des demeures importantes de la ville (par exemple la maison du Faune) que proviennent les plus belles

qu'ait possédées Pompéi, en particulier la célèbre mosaïque de la bataille d'Arbelle (au musée de Naples) de fabrication alexandrine. Nombreux sont les motifs exotiques et nilotiques des mosaïques de cette période, ainsi que les combinaisons géométriques, en noir et blanc. Ces mosaïques, comme celle signée Dioskouridès de Samos (scène de musique), sont formées de cubes minuscules de marbre coloré (opus vermiculatum), dont la technique n'est pas la même que la mosaïque d'émail (musivum opus), qui revêt de nombreuses colonnes et fontaines (pl. XXV et XXVI); procédé que perpétuèrent les Byzantins. Ces colonnes, ces fontaines offrent cette particularité que presque toutes les lignes principales de la décoration sont serties par des séries de coquillages d'une même sorte et d'une même dimension. Ce système a été repris sous la Renaissance dans les rocailles des grottes et des jardins italiens.

Les verroteries employées, du plus brillant effet, sont en pleine harmonie avec leurs bleus lumière ; elles ont été utilisées à Pompéi, postérieurement aux mosaïques de dallage, mais sont d'une même origine alexandrine.

Un deuxième style, où la peinture décorative est développée davantage, montre de petits panneaux à sujets alexandrins ; des imitations de marbres sont combinées avec plus de liberté (ainsi l'oecus de la maison du labyrinthe, pl. III) ; mais la couleur plaquée en grande surface n'est pas encore employée.

Pour accentuer les nombreuses divisions architectoniques, la peinture se borne à la représentation de pilastres et de corniches en trompe-l'œil ; des arrière-plans s'estompent derrière des rideaux et des coins de ciel bleu percent à travers les colonnes d'une architecture imaginaire. Des paysages associés à des premiers plans de bâtisses tentent de donner de la fraîcheur à une décoration devenue dans la suite trop prolixe de détails. Car le peintre s'enhardit, il échafaude des étages d'entablements, couronnés d'acrotères où prennent place des animaux aux silhouettes tourmentées. Des personnages entr'ouvrent des portes, des baldaquins pendent lourdement, des vases d'or et d'argent et tout un attirail d'objets encombrent la muraille (pl. IV); les compositions à figures ont des dimensions imposantes.

Le troisième style apporte le contre-pied du deuxième style, en ce qu'il ne recherche pas le relief, marque d'une opulence factice, mais montre au contraire de la sobriété dans la composition et s'attache particulièrement à la juxtaposition des tons polychromes, à la manière égyptienne. Ce style est délicat et de bon goût, spirituel dans les détails et harmonieux de couleur. On s'imagine fort bien la cour de Cléopâtre vivant dans un décor analogue. Notons, du reste, que ce style égyptisant fut importé à Rome après l'an 31 avant J.-C., c'est-à-dire après la bataille d'Actium, époque où les rapports entre l'Italie et l'Egypte deviennent plus intimes. Nous pensons que la mode égyptienne fut appréciée à Pompéi dès le milieu du premier siècle avant J.-C., et dura, avec quelques variantes, jusqu'à l'an 63 de notre ère.

Là, les lignes architectoniques sont très conventionnelles, relativement nues, avec

très peu de modelés. La manière se rapproche sensiblement de l'art de l'enluminure. De nombreux motifs semblent être l'œuvre de miniaturistes, tant le détail est fouillé. L'œil, en explorant les murs, y découvre mille riens charmants qui ne nuisent pas à l'ensemble et atteignent souvent à une réelle distinction.

Dans les frises se retrouvent des constructions fantaisistes, assez grêles, aux tons frais et délicats. De graciles colonnettes mauves, des candélabres torses, où s'enchevêtrent des verdures grimpantes et des oiseaux, sont les premières manifestations d'une fertilité décorative qui ne fera que s'accroître avec le dernier style de Pompéi. Vitruve, architecte à principes et non décorateur, critiquait fort ces conceptions, à la mode de son vivant: « ces constructions qui ne sont point, qui ne peuvent être, qui n'ont jamais été ».

Une des particularités que présentent de nombreux panneaux du troisième style égyptisant réside dans la similitude de certaines décorations avec les tapisseries. Ainsi les murailles du tablinum de Jucundus (pl. X et XI) rappellent dans leurs dispositions essentielles, les lignes et couleurs des tapis d'Orient. Il faut du reste rapprocher les tapis de Campanie de ceux d'Alexandrie. Non seulement Pompéi connût les belles tapisseries fabriquées soit en Egypte, soit dans le voisinage du Vésuve, mais nous retrouvons dans les fouilles de nombreux pesons de terre cuite qui ont servi aux tisserands qui travaillaient la trame verticalement.

Les étoffes imprimées d'Egypte ont aussi inspiré les décorateurs pompéiens et maints détails d'étoffes grecques se retrouvent partiellement sur les murs de la cité gréco-romaine. Les sujets mythologiques représentés à cette époque sur les murs sont plutôt de petites dimensions et d'une technique très recherchée.

Avec le quatrième et dernier style de Pompéi, environ de l'an 63 à l'an 79, la manière égyptienne s'atténue, l'œil ne se contente plus des juxtapositions de tons sobres, il réclame de nouveau du faste, le trompe-l'œil suit une autre voie que celle du deuxième style. L'esprit décoratif, plus éclectique, autorisera des chambres à panneaux exclusivement noirs, comme des panneaux exclusivement blancs, et sur le fond desquels joueront de frêles décorations où ne sera que peu rompue la tonalité générale. Les plus beaux rouges seront employés (exedra de la maison des Vettii), mais le principe de la triple division horizontale: cimaise, panneau, frise, reste fondamental comme aux débuts. Des groupes dansants offrent le point de mire central d'un panneau, des figures élégantes, plutôt mythologiques, occupent la cimaise, et dans la frise prennent place des théories de musiciens et de danseuses, en silhouette sur le fond de stuc blanc. D'autre part, des scènes de la Fable occupent des places d'honneur et affectent des dimensions plus grandes qu'au troisième style.

La polychromie atteindra aussi les stucs. Le palestre des bains Stabiens en fournit un exemple, nous donnons un spécimen de ce genre, que conserve le musée de Naples (pl. XXIX).

Les expériences qui ont été entreprises sur la technique de la peinture murale à

Pompéi ne s'accordent pas toujours. Il est hors de doute, cependant, que deux manières, au moins, ont été pratiquées: la *fresque* et la *tempera*. Quant à l'encaustique, exécutée au fer chaud sur la cire, nulle trace n'en a été relevée à Pompéi, sans doute parce que la tablette de bois qui servait de subjectile a disparu, comme toutes les matières ligneuses lors de l'ensevelissement de la ville. En principe les grandes compositions à figures furent traitées à la fresque. Leur facture libre et rapide, la couleur très liquide employée sur enduit frais, et sa parfaite adhérence à la couche de stuc, tout indique la fresque. Ce procédé a servi aussi à peindre les décorations les plus ordinaires des laraires, des fournils, des passages et de toutes les habitations modestes.

La peinture *a tempera*, dont la tonalité ne changeait pas en séchant, a servi en particulier à la décoration de salles somptueuses. Elle a même recouvert parfois d'anciennes peintures *a fresca* qui avaient cessé de plaire. La technique dérive plus spécialement des procédés égyptiens, en grande faveur à Pompéi depuis le milieu du premier siècle avant J.-C.

D'autre part, les tableautins sur stuc, encastrés dans les murailles évidées à cet effet, et placés en plein sur un fond uni, rouge, noir, jaune ou bleu, ne sont pas de même fabrication que les décorations architectoniques qui les entourent; ils sont dus à des peintres, souvent à des femmes, qui travaillaient à l'atelier. On constate aussi que des tableaux étaient peints sur bois ou sur toile, en relevant, sur certaines décorations encore existantes, la présence de triptyques, ou de tableaux à volets placés en inclinaison et retenus au mur par un lien.

Sans avancer que l'un des procédés de peindre corresponde absolument à ce que nous avons tenté, du moins l'expérience est assez concluante quant à sa pratique.

Tout d'abord, le réparateur des fresques de Pompéi (vers 1900) prépara une petite surface murale selon une méthode très inspirée des indications fournies par Vitruve et Pline. Sur un mur recouvert d'une épaisse couche de mortier composé de pouzzolane et de chaux vive, aspergé d'eau deux jours après la confection, puis frotté et battu au *baculus* (sorte de molette en bois), il fut étendu une couche de mortier moitié chaux et stuc. Le stuc ayant pris consistance, la muraille fut injectée d'eau de savon, et frottée à nouveau avec le *baculus*. Quatre couches successives de couleur furent appliquées ensuite avec un pinceau doux. Enfin, après le poli, donné par le fer chaud, le mur était prêt pour recevoir la fresque, sans crainte que la couleur de fond se délayât tout en restant humide.

Toutes les couleurs, au dire du préparateur, ne peuvent être employées pour assurer la fixité dans le bloc du mur, il est nécessaire de ne choisir que des couleurs minérales, employées à l'eau pure.

Les couleurs choisies pour cet essai sont le rouge minium, le vert de fer,

l'outremer, le brun rouge, la terre d'ombre, le jaune brûlé, la terre de Sienne, la chaux pour le blanc, et le noir de vigne.

Une technique ainsi comprise représenterait celle qui fut employée généralement pour les murailles à fond peint et où, sur le ton uni, des sujets décoratifs ont été appliqués ensuite. Toutefois, des décorations semblent révéler d'autres techniques; parfois même plusieurs manières ont dû être employées conjointement: préparation à la fresque et terminaison *a tempera;* car la facture très empâtée dans les lumières qu'offrent certains sujets, indique la présence d'une couleur visqueuse où serait entrée une substance résineuse.

La polychromie pompéienne est surtout remarquable par la fraîcheur de ses couleurs, aussi vives que jadis lorsque les fouilles les mettent au jour. Parmi les morceaux de murailles que nous avons réunis lors de nos nombreux séjours à Pompéi, on retrouve le rouge vermillon le plus vif, le fameux rouge pompéien, mais non employé a fresca. Le bleu turquoise, dit bleu égyptien, est ensuite la couleur la plus délicate de la palette; deux verts différents, l'un rapprochant du Véronèse, l'autre du vert bouteille; des violets lilas et des roux violacés, des jaunes ocres, des jaunes tendres, des bruns terre de Sienne, des noirs semblables à l'encre de Chine, voilà à peu près toute la palette; quant au blanc, il servait surtout à éclaircir les tons, car lorsqu'il se présente sans mélange il n'est utilisé que pour de rares et minuscules détails. Les grandes parties blanches ne sont dues qu'au ton naturel du stuc dont les murailles sont enduites.

Toutes les décorations murales de Pompéi n'offrent ni le même intérêt ni le même attrait. Il est même des productions très discutables comme goût, et dont trop souvent, de nos jours, des ouvrages d'archéologie ont donné des exemples, bien faits pour éloigner ceux que la seule ancienneté d'un document n'arrive pas à captiver. Et cependant que d'harmonies simplement et délicatement apposées sur les murs dont on ignore les meilleures conceptions!

Aux premiers temps des fouilles quand l'on recouvrait de suite, les découvertes, faites en vue de trouvailles d'objets d'art, les meilleurs morceaux furent réunis au musée de Naples. Aujourd'hui tout est protégé sur place, sans affirmer cependant que toutes les peintures ainsi conservées dureront de nos jours autant que celles qu'abrite le musée napolitain. Mais qu'il est d'un autre attrait de voir à leur place primitive les restes d'un si délicieux passé!

Quelle intimité pleine de fraîcheur dans les chambres à coucher où la lumière directe ne pénétrait pas! Souvent seules quelques divisions linéaires, appliquées sur fond blanc; une cimaise rouge où s'encastrait le lit; quelques figures d'amours ou des danseuses; quelques guirlandes, tel était en général le lot décoratif de ces chambres, assez petites.

Tout autre est l'effet décoratif des grandes salles, telles que le tablinum, l'exedra, l'œcus, l'atrium, la peristylrium avec son jardin (viridarium), où prennent place des

fontaines et des jets d'eau, et où tout un ensemble homogène se développe sous les portiques!

Généralement les colonnes blanches, cannelées ou non, ont leurs bases ordinairement peintes en rouge vif, mais des bases noires ou jaunes existent également, selon l'harmonie générale du milieu. Parfois même les colonnes sont rubriquées de haut en bas, ainsi au péristyle de la maison de Salluste (pl. I) et à l'exedra de la maison du Faune : deux demeures datant de la seconde période pompéienne, et dont les particularités se retrouvent encore maintenant en Extrême-Orient.

Il est à remarquer que les artistes pompéiens n'hésitaient pas à employer les tons les plus vifs en juxtaposition ; ils étaient aussi assez coutumiers d'une application de sujets, sans indication de milieu, sur des surfaces noires ou rouges, ainsi que se présentent les laques d'Extrême-Orient. Ce plaquage décoratif offre une note assez riche et rompt, sans la détruire, la tonalité générale d'une décoration à larges surfaces monochromes.

Certains pompéiens se risquèrent même aux oppositions les plus aigues : deux panneaux latéraux, se faisant pendants, éclatent rouges de chaque côté d'un panneau central blanc, comme un panneau central bleu sombre est flanqué de panneaux blancs. La même opposition est admise longitudinalement, dans les rapports de la cimaise, du panneau et de la frise.

Bien que chaque période pompéienne puisse offrir des exemples de la meilleure manière, le troisième style est encore celui qui apporte le plus d'éléments où notre esprit moderne trouvera une véritable satisfaction visuelle.

Les exemples donnés ici, simples indications sur un vaste sujet, peuvent ouvrir un nouveau champ aux recherches modernes de la polychromie décorative, très à l'ordre du jour. Combien d'artistes extra-modernes, sans l'avouer, puisent aux leçons du passé ; combien découvriront encore une seconde fois des harmonies que les siècles passés ont prodiguées avec tant de jeunesse.

Pierre GUSMAN



TABLE DES PLANCHES

Planches

I. Peristylium de la maison de Salluste. Le péristyle à droite, est fermé, sur son quatrième côté, par une salle dont la muraille de fond est ornée d'une peinture représentant *Diane et Actéon*. Premier style (Région VI, 2, 4).

II. Péristyle rhodien de la maison dite des Noces d'argent (Région V, 2). Le péristyle rhodien est caractérisé par trois côtés de même hauteur, le quatrième étant plus élevé.

III. Œcus, à murs creux, ayant probablement servi de salle chaude. Maison du Labyrinthe (Région VI, 9, 10, 11). Deuxième style.

IV. Panneau décoratif, conservé au musée de Naples. Deuxième style.

V. Tablinum de la maison de la Petite Fontaine (Région VI, 23, 24). Fin du troisième style.

VI. Panneaux de l'édifice d'Eumachie. Style égyptisant.

VII. Triclinum de la maison de l'Orphée ou de Vesonius Primus (Région VI, 14, 20). Style égyptisant.

VIII. Tablinum de la maison de Fronto (Région V, 4). Troisième style.

IX. Panneau d'une salle de la maison du Laocoon (Région VI, 14, 30). Troisième style.

X. Tablinum de la maison de Jucundus. Troisième style. Les panneaux, ici peints en rouge, sont jaunes dans leurs restes actuels. La couleur rouge a disparu avec le temps (Région V, 1. 26).

XI. Détails de l'un des panneaux de la maison de Jucundus. Troisième style.

XII. Motifs décoratifs provenant d'Herculanum, ville détruite en même temps que Pompéi. Troisième style. Musée de Naples.

XIII. Motifs décoratifs de même provenance. Musée de Naples.

XIV. Panneaux d'une salle de la maison d'Epidius Sabinus (Région III, 1, 22). Variété du troisième style.

XV. Panneau provenant d'une maison située dans la région III, ilôt 7. Variété du troisième style.

XVI. Œcus de la maison de Spurius Mesor (Région IV, 3, 39). Au musée de Naples.

XVII. Panneau extrait de la série exécutée par l'architecte français Mazois, au début du XIXe siècle. Spécimen unique d'un panneau bleu foncé. Début du quatrième style.

XVIII. 1° Chambre d'une maison située rue de la Fortune (Région IV, 4, 62).
2° Maison de Popidius Priscus (Région IV, 7, 2 - 20).

XIX. Maison de Siricus (Région IV. I, 47). Quatrième style.

XX. Exedra de la maison du Centenaire (Région III, 7. 6). Quatrième style.

XXI. 1° Frise d'une chambre du quatrième style (Région I, 2, 25).
2° Panneau extrait des originaux de l'architecte Mazois.

XXII. Exedra de la maison des Vettii (Région VI, 15, 1). Quatrième style.

XXIII. Œcus vouté d'une maison de la rue de Stabies. Quatrième style.

XXIV. 1 et 3 : Candélabres décoratifs du quatrième style. Musée de Naples, 2 : Colonne de mosaïque d'émail. Musée de Naples.

XXV. Fontaine de mosaïque d'émail de la maison de l'Ours (Région IV, 2, 45).

XXVI. Fontaine de mosaïque d'émail du Vico dei Scienzati (Région VI, 14, 43).

XXVII. 1° Laraire consacré à Hercule, partie annexe de la maison des Noces d'argent (Région V, 2). Quatrième style.
2° motif décoratif de cimaise. Quatrième style.

XXVIII. 1° Laraire de la maison des Vettii (Région VI, 15). Quatrième style.
2° Moulure polychrome du troisième style.

XXIX. Stuc colorié, musée de Naples.

XXX. Fragments de bandes décoratives encadrant des panneaux à fond uni.

XXXI. Fragments de bandes décoratives encadrant des panneaux à fond uni.

XXXII. Décoration géométrique, placée en frise, dans une maison de la rue de Stabies (Région III, 10).

N. B. — Les motifs des planches VI, XVII, XXI 2, se retrouvent dans l'œuvre de Mazois; les motifs des planches VII, IX, XV, XXIV 2, XXVII 2, XXVIII 2, XXX, se retrouvent dans l'ouvrage de Niccolini; les motifs des planches X, XI, XII, XIII, XIV, XVI, se retrouvent dans l'ouvrage de Mau.

Les couleurs présentées dans notre ouvrage ne concordent pas toujours non sans raison, avec celles des ouvrages précités.



BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages sur Pompéi étant nombreux, nous ne mentionnerons ici que les plus importants, notamment ceux accompagnés de planches :

MAZOIS (François), *Les Ruines de Pompéi*, T. I-II. Paris, 1824, gr. in-folio, continué par GAU. T. III-IV. 1829-1838, gr. in-folio.

ZAHN (Wilh.). *Die schœnsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompei, Herculanum und Stabiæ...* 3 vol. in-folio. Berlin, 1827-1859.

NICCOLINI (F.-A.), *Le case ed i monumenti di Pompéi designati e descritti.* Grand in-folio. Naples, 1854-1891.

HELBIG (Wolfgang), *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Staedte Companiens.* In-12 avec atlas de 20 planches. Leipzig, 1868.

BRETON (Ernest), *Pompeia décrite et dessinée.* In-8, 3e édition, Paris, 1870.

FIORELLI (J.), *Pompeianarum antiquitatum historia.* 1860-1864. Trois volumes, le troisième inachevé.

MAU (A.), *Geschichte der decorativen Wandmalderei in Pompei.* Atlas in-folio, Berlin, 1882.
— *Pompei in Leben und Kunst.* In-8, 1900, 2e édition, 1908.
— *Pompei its life and arts.* Traduction anglaise du livre précédent, 2e édition, 1902.

SOGLIANO, *Le pitture murali campane scoperte negli anni 1867-1879* (Extrait de *Pompei e la regione sotterata*, 2e partie, p. 87-243. In-4, 1879).

Gli scavi di Pompei dal 1873 al 1900 (Extrait des *Atti del congresso internazionale di scienze storiche.* Roma, 1904, p. 274, ss.).

GUSMAN (P.), *Pompéi. La ville, les mœurs, les arts.* In-4. Paris, 1899, 2e édition, 1906. Traduction anglaise en 1902.

THÉDENAT (H.), *Pompéi* (Collection des villes d'art célèbres), 2 vol. in-8. Nouvelle édition, 1910.





PL. I



PL. II


CLARK ART INSTITUTE LIBRARY
WILLIAMSTOWN MASS.





PL. IV

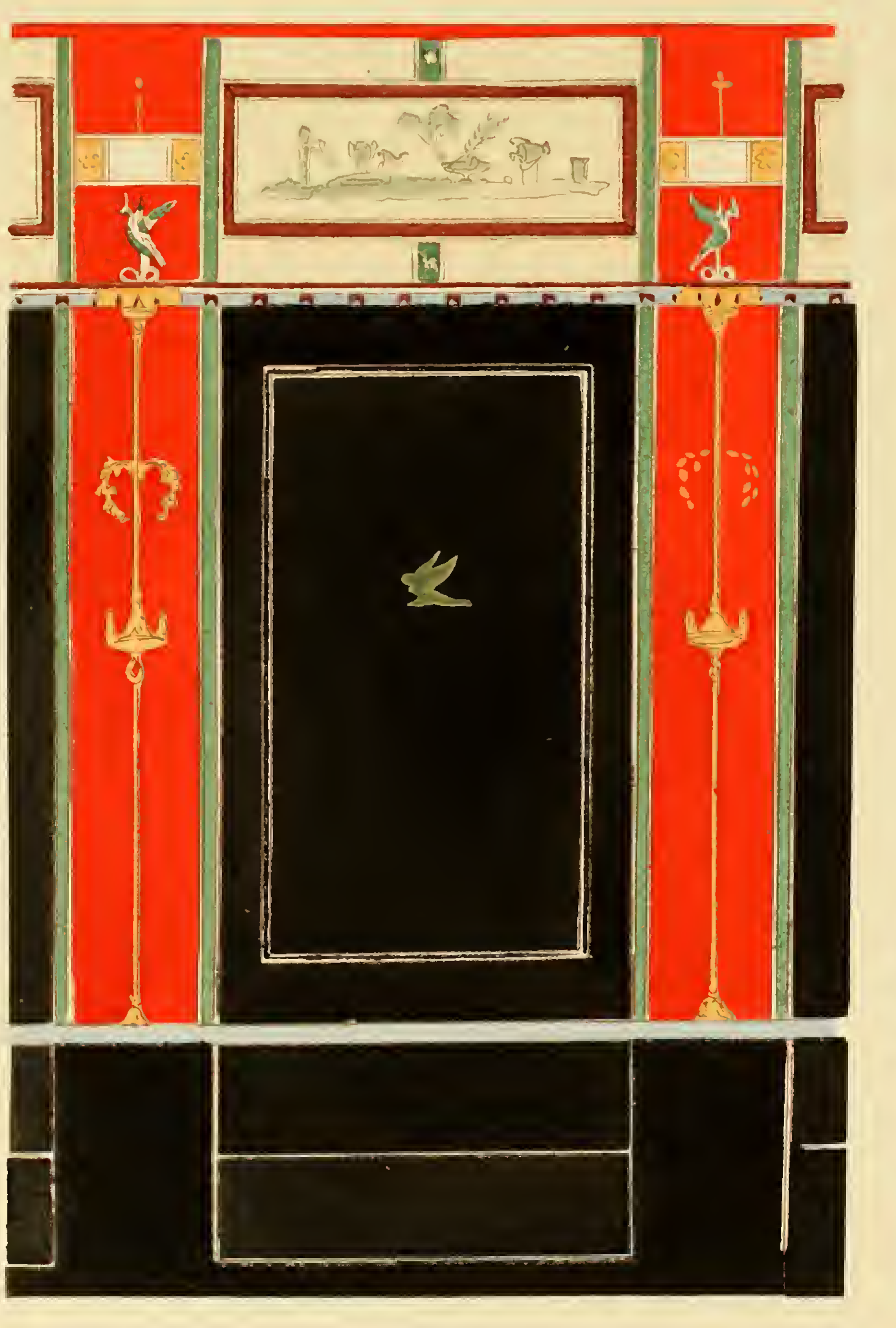

CLARK ART INSTITUTE LIBRARY
WILLIAMSTOWN
MASS.



LA DÉCORATION MURALE
A POMPÉI

PL. V







PL. VI



LA DÉCORATION MURALE
A POMPÉI

PL. VII


CLARK ART INSTITUTE LIBRARY
WILLIAMSTOWN MASS.



PL. VIII

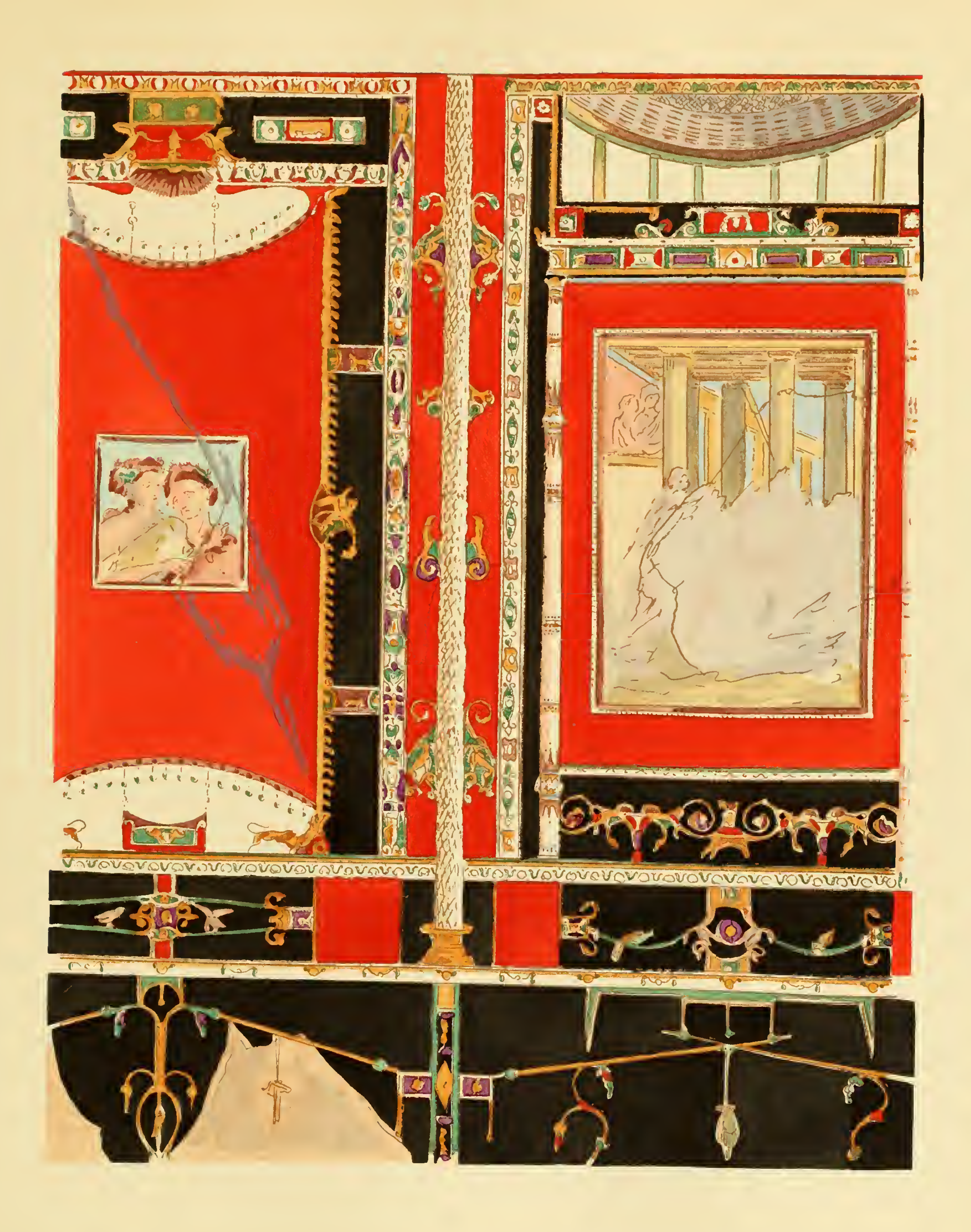




LA DÉCORATION MURALE
A POMPÉI

PL. IX


CLARK ART INSTITUTE
WILLIAMSTOWN
MASS.
LIBRARY

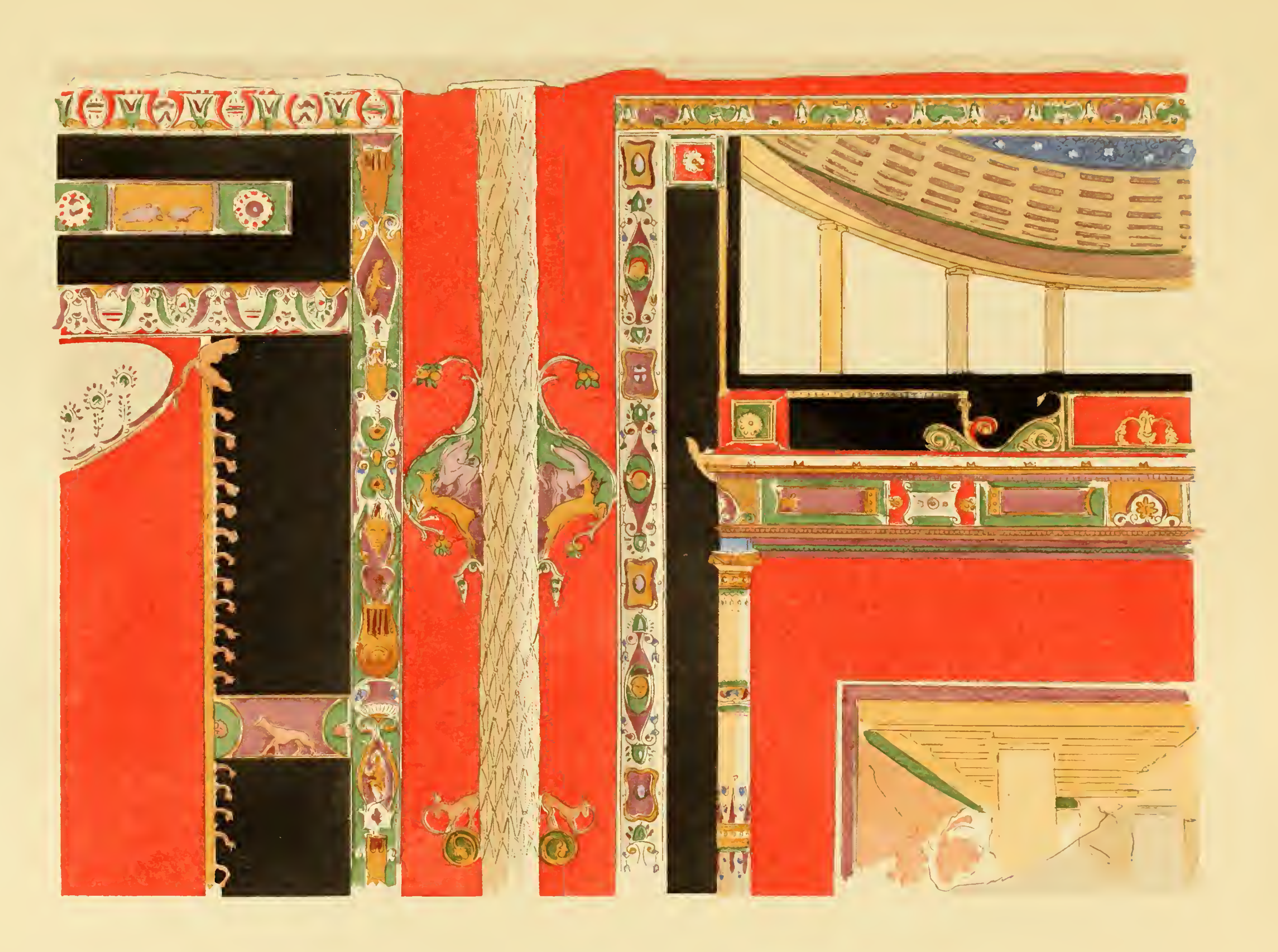


LA DÉCORATION MURALE
A POMPÉI

PL. X

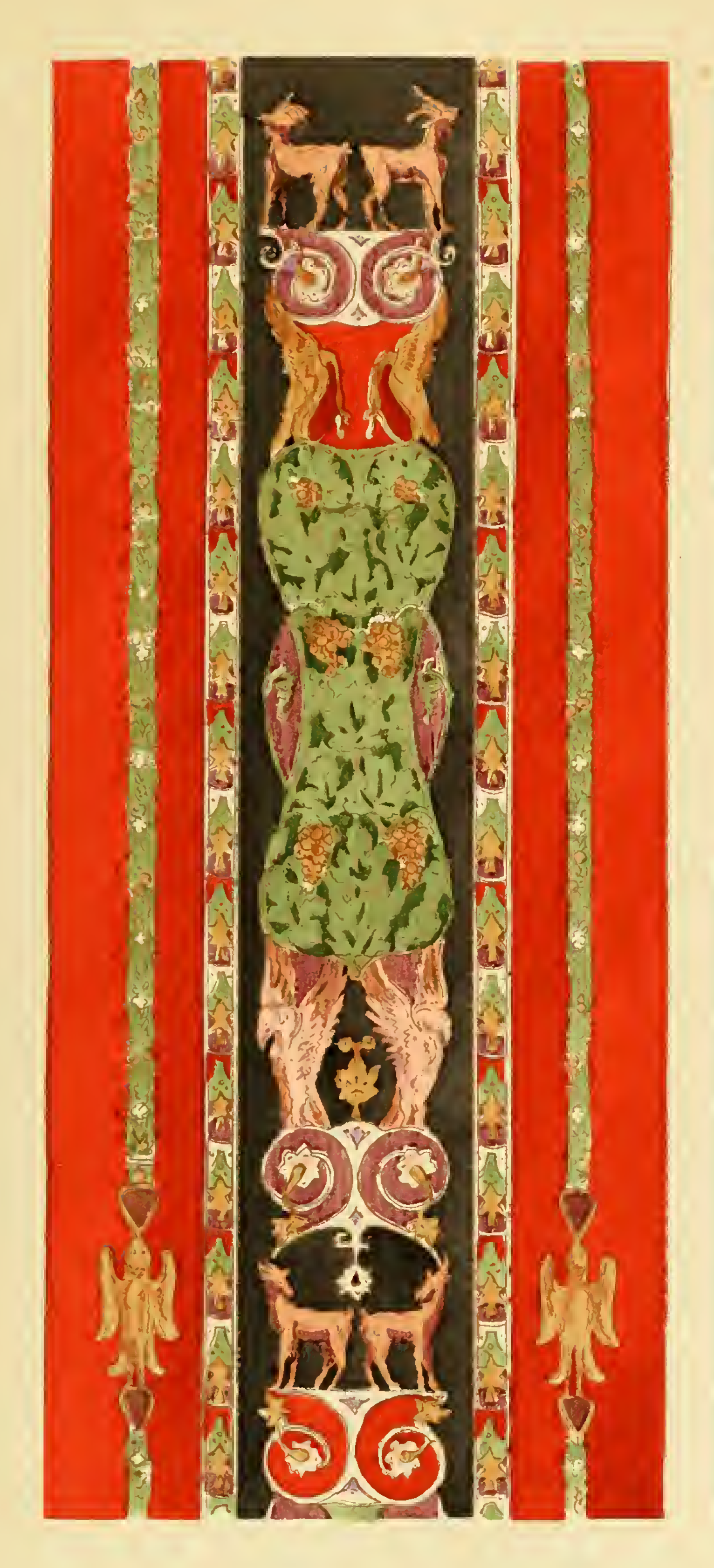
ÉDITIONS ALBERT MORANCÉ





PL. XI


CLARK ART INSTITUTE
WILLIAMSTOWN
MASS.
LIBRARY



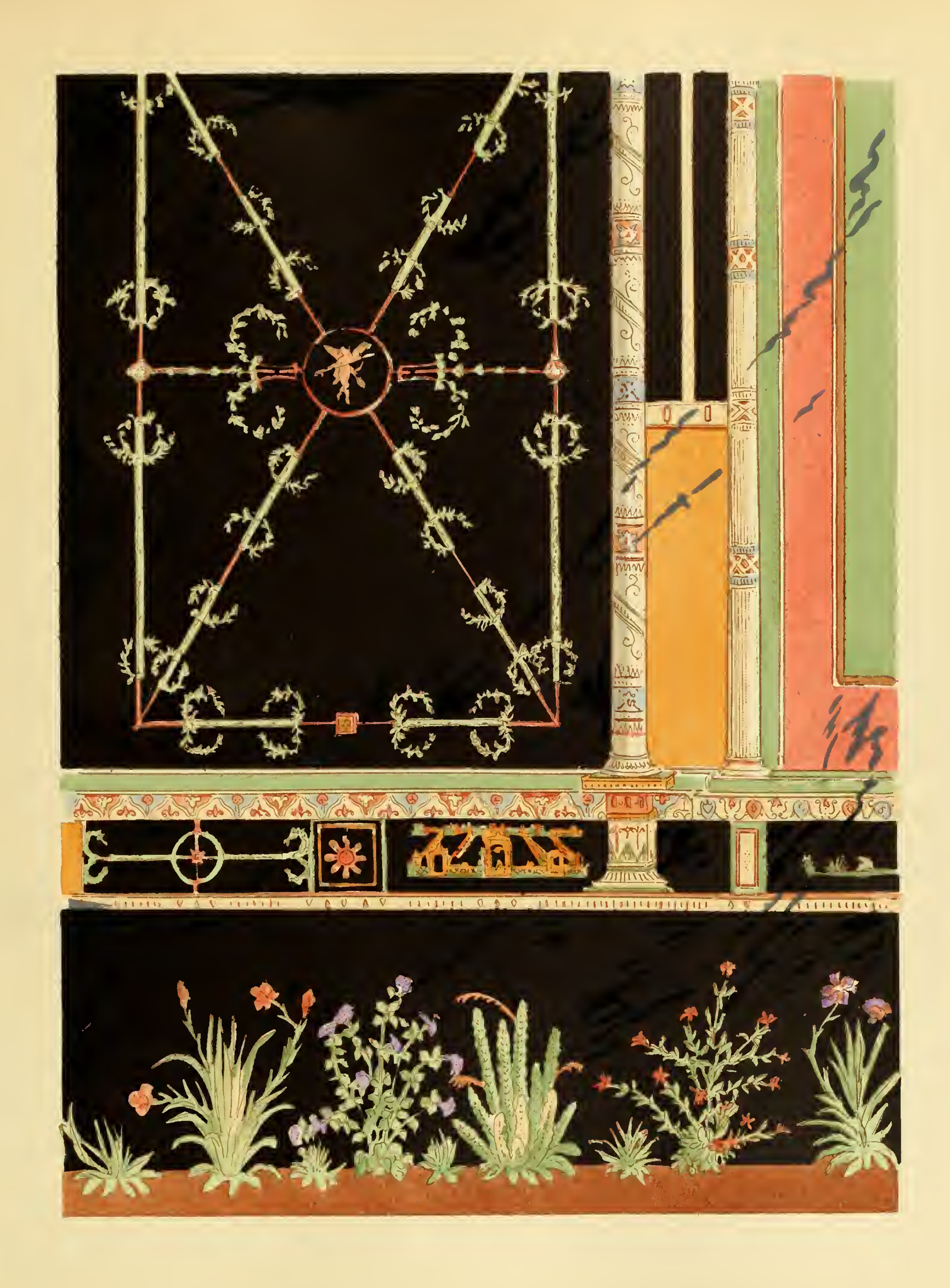


PL. XII



PL. XIII


CLARK ART INSTITUTE LIBRARY
WILLIAMSTOWN
MASS.

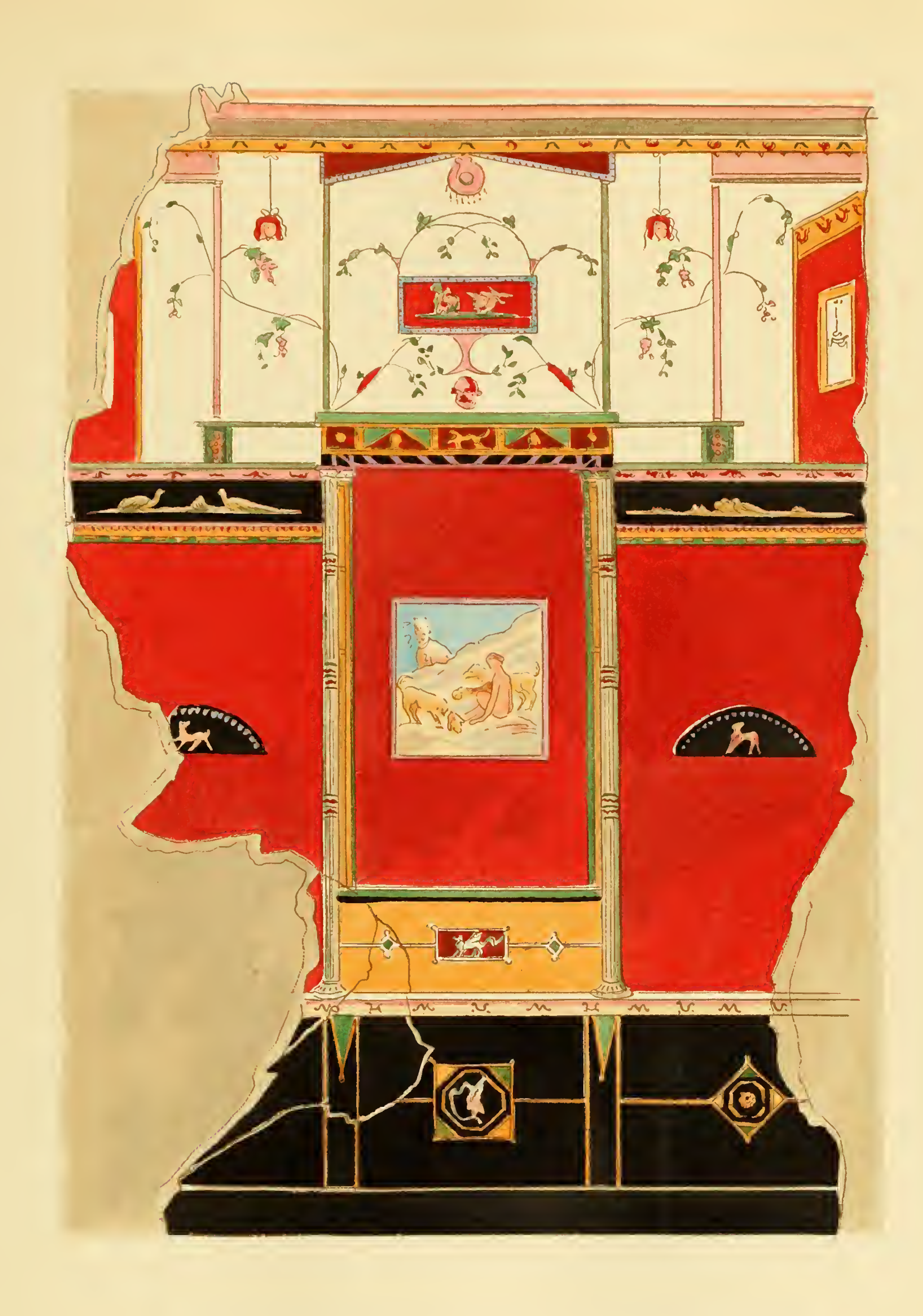


LA DÉCORATION MURALE
A POMPÉI

PL. XIV

EDITIONS ALBERT MORANCÉ


CLARK ART INSTITUTE
WILLIAMSTOWN
MASS.
LIBRARY



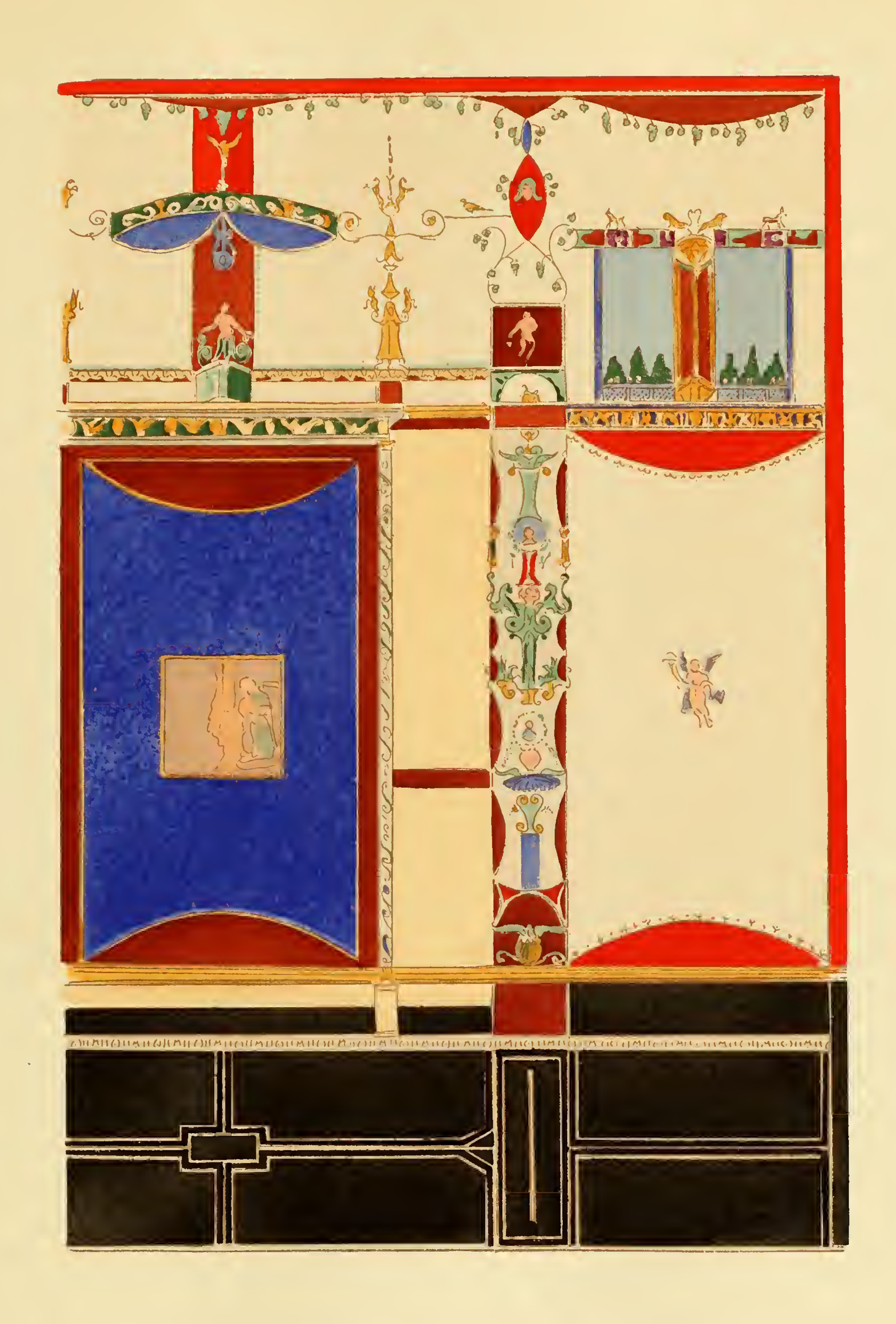
LA DÉCORATION MURALE
A POMPÉI

PL. XV

ÉDITIONS ALBERT MORANCÉ











PL. XVIII

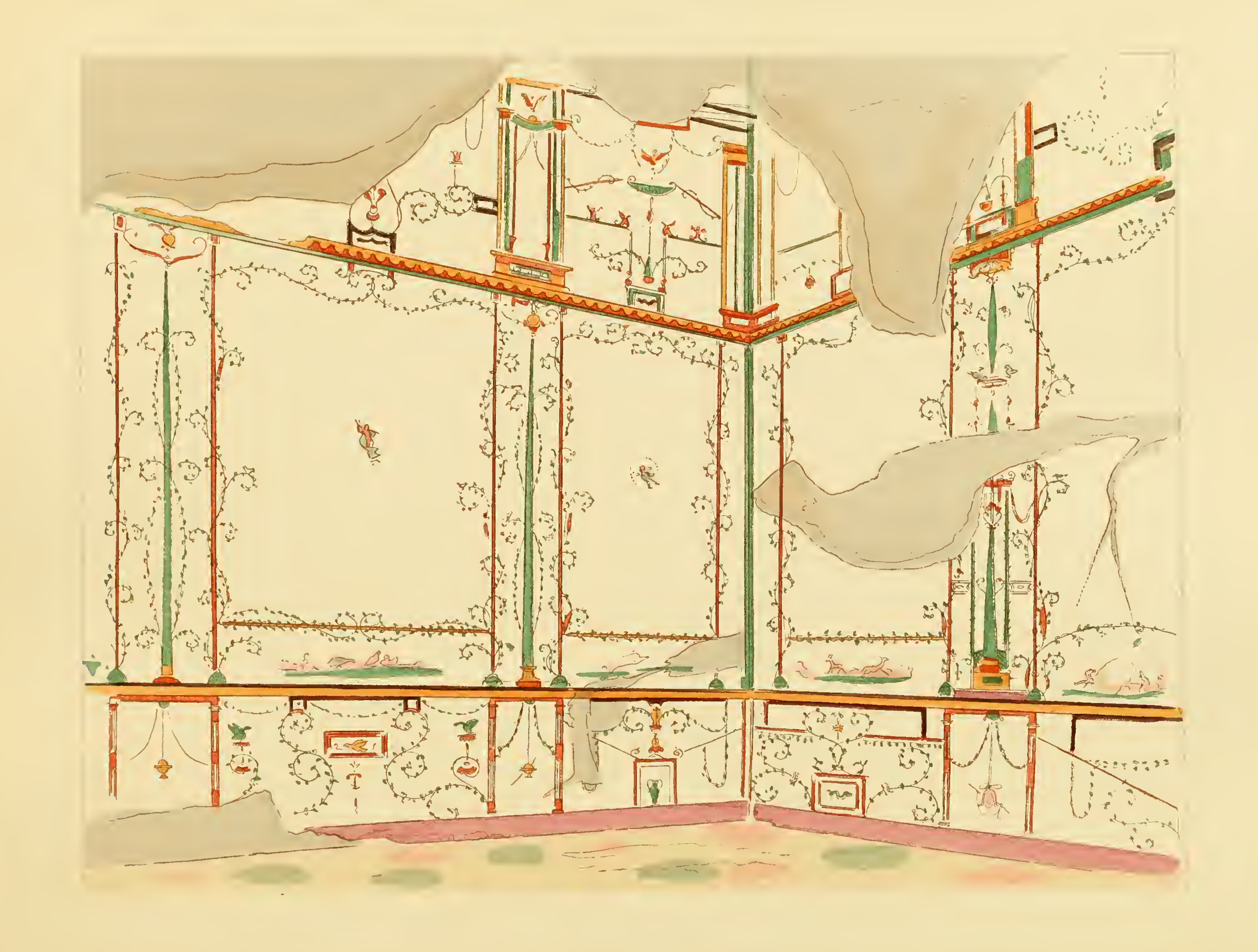


LA DÉCORATION MURALE
A POMPÉI

PL. XIX

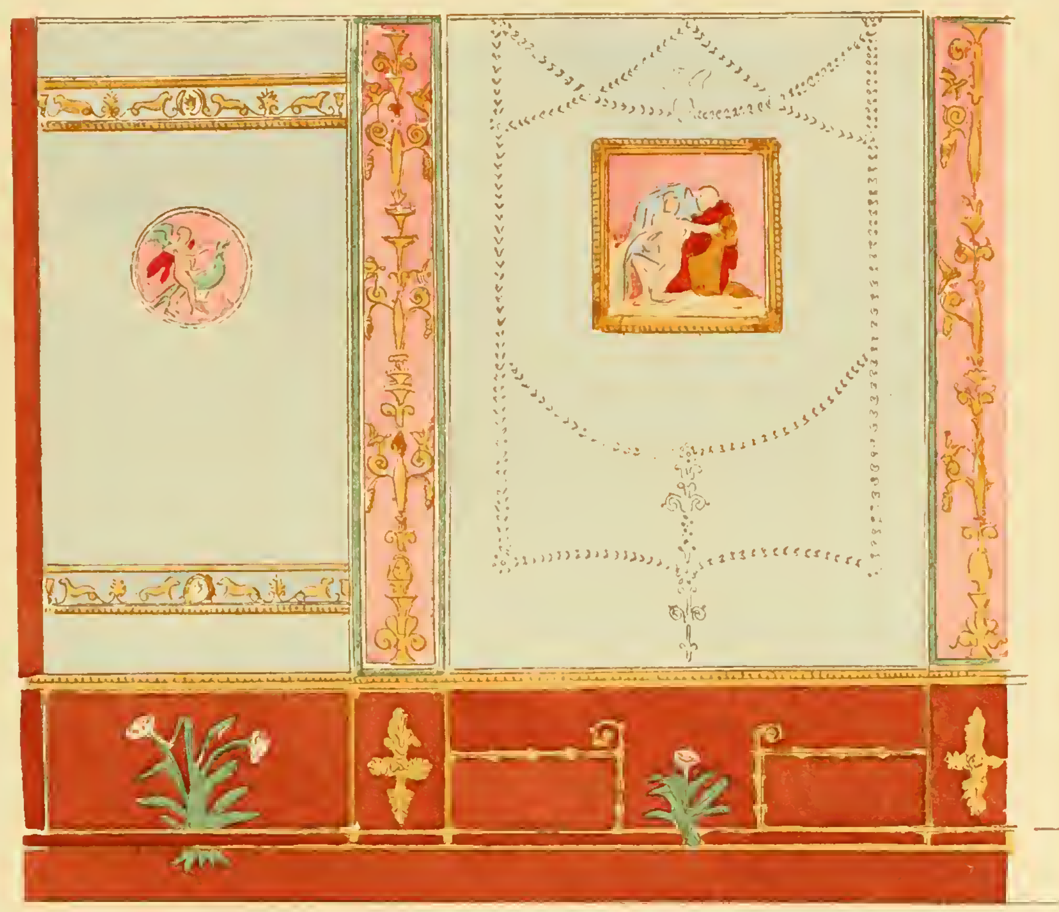
ÉDITIONS ALBERT MORANCE





PL. XX


CLARK ART INSTITUTE
WILLIAMSTOWN
MASS.
LIBRARY



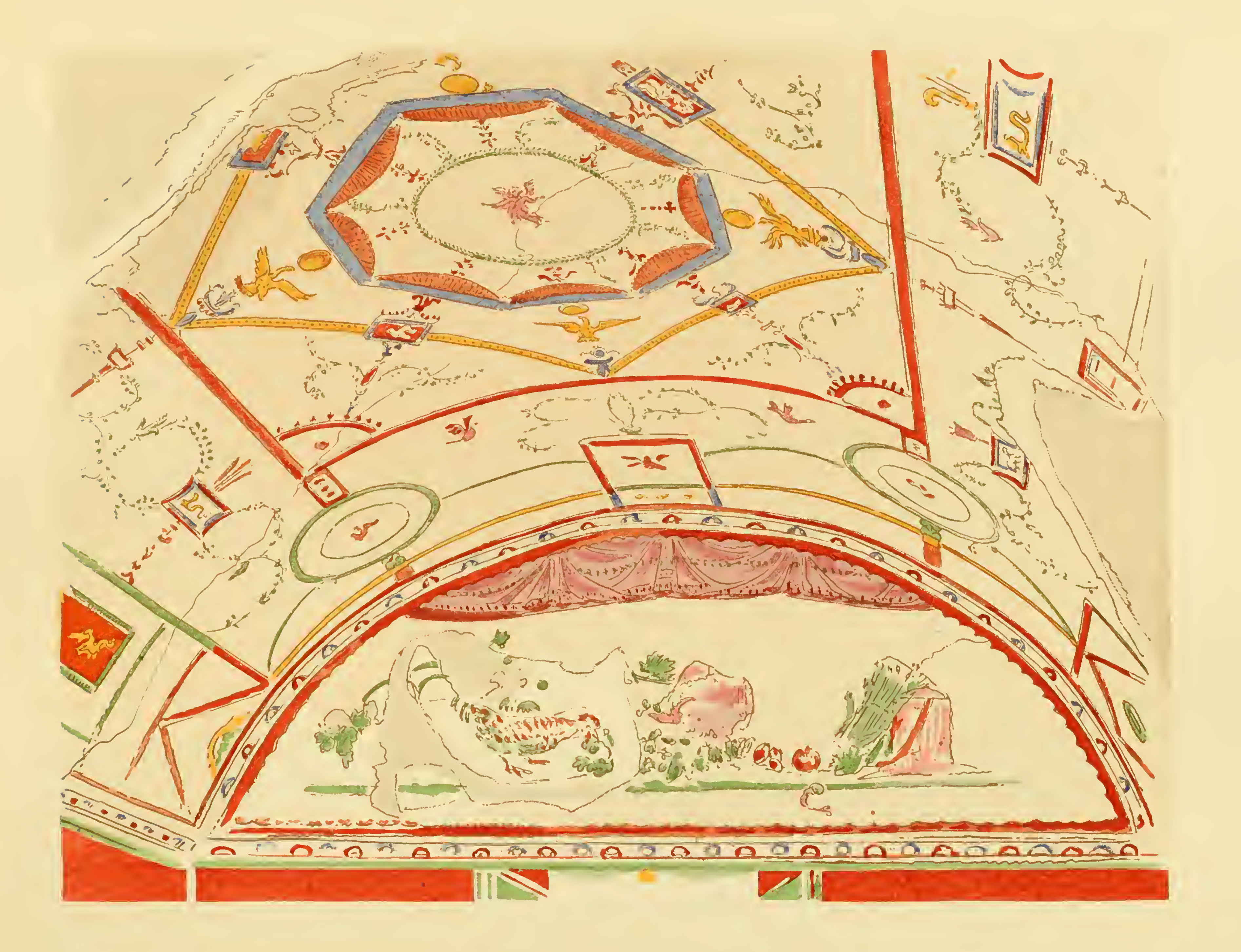
PL. XXI


CLARK ART INSTITUTE
WILLIAMSTOWN
MASS.
LIBRARY



PL. XXII





LA DÉCORATION MURALE
A POMPÉI

PL. XXIII







PL. XXIV



MASS.
LIBRARY







LA DÉCORATION MURALE
A POMPÉI

PL. XXV

ÉDITIONS ALBERT MORANCÉ


CLARK ART INSTITUTE
WILLIAMSTOWN
MASS.
LIBRARY



LA DÉCORATION MURALE
A POMPÉI

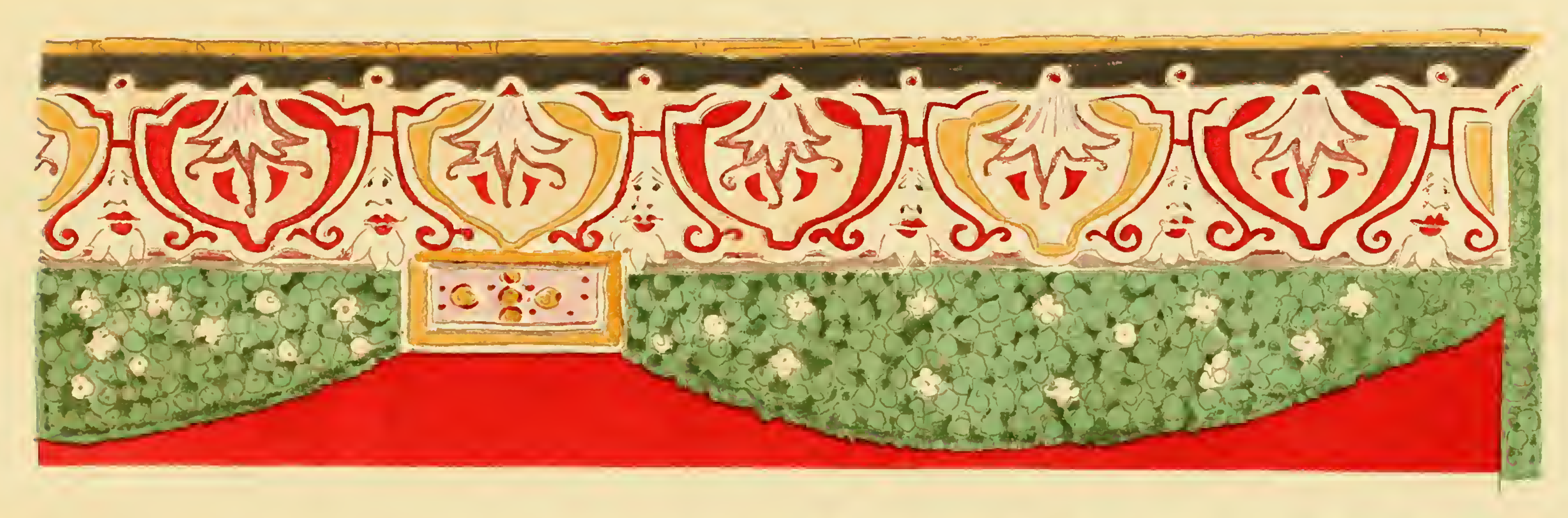
Pl. XXVII

ÉDITIONS ALBERT MORANCÉ





PL. XXVIII



PL. XXIX


INSTITUTE
LIBRARY



PL. XXX



LA DECORATION MURALE
A POMPÉI

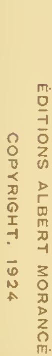
PL. XXXI















LA DÉCORATION MURALE
A POMPÉI

PL. XXXII



